

---

# Arquitectónica de la danza contemporánea

## Dialogismos en dos coreógrafos contemporáneos. ATDK y Wim Vandekeybus

MARTA LLORENTE PASCUAL \*

### Introducción. Espacio dialógico.

Tras la revisión del concepto bajtiano de diálogo, se observa la posibilidad de la creación de un espacio donde multiplicidad de lenguajes transversales establecen una comunicación, tejiendo una trama de diagramas en red, lo que podría denominarse espacio dialógico. Dicho espacio dialógico albergaría disciplinas diversas y haría posible una rica universalidad, sería multidireccional muy alejado de la unidireccionalidad dialéctica platónica; parafraseando a J.Muntañola:

«Esta naturaleza cultural propia del hombre, Bajtin la define como “arquitectura”, a la vez científica, artística y ético-política, con una visión dialógica que alude tanto el individualismo como el colectivismo, para afirmar que la singularidad de algo o de alguien ante el mundo no es una dificultad para la universalidad sino, todo lo contrario, es la única forma de conseguirla».<sup>1</sup>

En el caso que nos ocupa son los flujos entre la arquitectura y la danza como generadores de una polifonía, ya que siendo disciplinas fronterizas que se interconectan muestran una gran complementariedad y casi una mutua dependencia para existir. De hecho tal y como Kant plantea el movimiento es la dimensión empírica del espacio, lo que le hace experimentable.<sup>2</sup>

\* Afiliación institucional / profesión: arquitecto, Doctorando en la ETSAM, teléfono de contacto: 0034617955042  
Correo electrónico: llorente2012@gmail.com.

1. MONTAÑOLA THORNEBERG, Josep»El paisaje cultural como paisaje dialógico:una arquitectura hacia el futuro» 2010.
2. KANT, I., «Crítica de la razón pura», Tecnos, Madrid 2011.

Esta articulación teórica que sitúa en el mismo plano la interacción entre dichas disciplinas, se basa en tres nociones aportadas por M. Bajtin y las cuales paso a analizar como elementos que serán la clave para descifrar los entramados presentados posteriormente.

En primer lugar «cronotopo», del griego «kronos» tiempo y «topos» lugar; Bajtin extrapola este concepto físico como la unidad espacio-tiempo indisoluble de carácter formal expresivo, que concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, configuran sus propiedades y, así el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. Su definición del cronotopo sería la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente.<sup>3</sup>

Al igual que Bajtin, M. de Falla en su artículo «Notas sobre Wagner» de 1933 escribe:

«No olvidemos que la música se desarrolla en el tiempo y en el espacio, y para que la capción del espacio y del tiempo sea efectiva, forzoso nos será determinar sus límites, estableciendo de modo perceptible sus puntos de partida, medio y final, o su punto de partida y su punto de suspensión, enlazados por una estrecha relación interna, que si en apariencia se aleja, a veces, del sentido tonal que han de acusar sus límites, es sólo brevemente y con intención de acentuar el mismo valor tonal, que adquiere mayor intensidad al reaparecer luego de haberse accidentalmente eclipsado.»<sup>4</sup>

Plasmando esta misma idea que fundamenta las teorías bajtianas.

Dentro del contexto definido de la danza y la arquitectura nos va a ser gran utilidad ya que el tiempo discurre, densificado en el espacio y se concretiza en el movimiento, el cronotopo es pues un elemento inherente al proyecto coreográfico.

En segundo lugar otro elemento del dialoguismo, «el y, el otro y el tercero» que tanto influye a Todorov en el desarrollo de su pensamiento y que viene a expresar las características fundamentales que oponen las ciencias humanas a las ciencias naturales.

3. BAJTIN, M. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre poética histórica», Taurus, Madrid 1989.

4. FALLA, Manuel de. «Notas sobre Wagner en su cincuentenario», Curz y Rayya Sep. 1933, BNE tomo 4-6.

Por una parte las ciencias humanas cuyo método según Bajtin sería el dialoguismo mientras que el monologuismo lo sería de las ciencias naturales. Estos conceptos representan la articulación de los tres elementos del dialoguismo en Bajtin-Todorov:

### **Dialoguismo, exotopía y heterología**

Así «el yo y el otro» estaría ligado al sujeto y al objeto y a su interrelación en el arte, pero también la constitución de la autocociencia; además a estas dos figuras se le suma «el tercero», lo que para Todorov sería la «exotopía», o capacidad de ponerse fuera de la posición hermenéutica de uno mismo con el fin de aprehender el problema desde un punto de vista distanciado. Conceptos que podrían extrapolarse «al yo» (sujeto) que nunca es total y se crea mediante la relación arquitectónica con el locus y que necesita «al otro» para alcanzar la percepción de sí mismo, por tanto «el otro» representaría la percepción del «yo», la interacción de dos conciencias. Por último el tercero como la visión externa de ese «observador-público» que sostiene ese proyecto desde fuera y sin la cual no tiene sentido.

En tercer lugar aparece la noción de «arquitectónica» como la fuerza estructuradora que organiza las relaciones comunicativas, ya sea entre yo y yo, entre yo y el otro, entre mismos distintos o entre yo y el mundo. Dicho de otra manera, el hecho de establecer conexiones entre los materiales diversos. En el caso de estudio podría hablarse de la malla de interconexiones en el ámbito transdisciplinar planteado.

### **Dialogismos en la danza contemporánea**

La actitud dialógica y de interacción entre los distintos artes está presente desde la Antigüedad y se ha manifestado constantemente a través de las estrechas conexiones entre unas y otras disciplinas; de Fidias a Brunelleschi y Miguel Ángel, idas y venidas de la escultura o la pintura a la arquitectura; en el s. xv el desarrollo de la perspectiva ejerce una notable influencia en el desarrollo tanto de la pintura como de la arquitectura, aparecen las escenografías. En el transcurso de los siglos ésto se mantiene, pero quizá sea en el s. xx cuando se acentúe, así las Vanguardias del s. xx se identifican con la obra de Arte total, Los Ballets Rusos de Diághilev, La Bauhaus, la arquitectura y la pintura se ven aliadas o reflejadas en la música, Ianis Xenaquis, Paul Klee, Kandinsky, surge el Performance Art como catalizador del arte y elemento transmisor entre disciplinas.

Estamos pues ante un paisaje cultural dialógico.

Dentro de este contexto dialógico, en los años 20-30 del s. xx cabe destacar la figura de Rudolf von Laban como motor de la integración de la danza y la arquitectura-espacio.

«Ha llegado el momento de tomar conciencia del espacio como fluido. No se trata sólo de un espacio visto por los ojos, sino de un espacio recorrido por el cuerpo. El primer elemento espacial del que hemos sido conscientes ha sido el tiempo, su medida en el espacio, la distancia, la línea recta. Pero hoy en día tenemos que concebir la curvatura del espacio. Su medida forma parte de la multidireccionalidad del espacio.»<sup>5</sup>

En esta cita pone claramente de manifiesto el concepto de cronotopo anteriormente anotado. Contrariamente a muchos de sus contemporáneos, quienes promulgaban una libertad total del cuerpo al servicio único de las emociones rompiendo así los cánones impuestos por la danza clásica, Laban, comprenderá la danza no sólo como la expresión de los sentimientos sino como un modo de autoconocimiento<sup>6</sup>. Y será precisamente en el análisis del cuerpo en el espacio donde el bailarín encuentra una posibilidad de llegar a la expresión adecuada. Se trataría de lo que el mismo llamaría coreosofía, una filosofía sobre el espacio en la danza que reclama el derecho de investigar cuestiones universales

Este dispositivo se desarrollaría a través del concepto fundamental de kinesfera o esfera máxima que es capaz de abarcar el cuerpo humano. Esta figura geométrica tridimensional con centro en la mitad del cuerpo, será la base sobre la que estudiar las cuestiones relativas a la gravedad, la energía, la atracción, el esfuerzo o incluso la memoria corporal. La danza no se aprendería pues, a través de pasos, como se había estado haciendo en los siglos precedentes sino a través de un sistema que permitiría alcanzar un conocimiento propio del cuerpo a través de su escucha espacial.

Además, la kinesfera no sólo serviría como forma de estudio personal sino que se utilizara para investigar el movimiento coral, cómo unos cuerpos influyen a otros, cuestión fundamental para una aproximación al espacio público de hoy en el cual según Manuel Delgado<sup>7</sup> existe una primacía de la comunicación corporal sobre la verbal, la cual está casi anulada si no se establece con personas conocidas.

5. LABAN, Rudolf von, *Espace Dynamique, textos inéditos*, Contredance, Bruselas. 2003.

6. Laban, Rudolf von, *El dominio del movimiento*, 2a ed., Editorial Fundamentos, Madrid, 1984.

7. DELGADO RUIZ, M. 1999, *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*, Anagrama, Barcelona.

Pero si por algo ha pasado Rudolf Laban a la historia de la danza es por ser considerado el primer cartógrafo de la misma. Este estudioso del movimiento ideó un sistema de notación conocido hoy mundialmente con el nombre de «Labanotation». Su pretensión no fue otra que trasladar esos grados de libertad del movimiento corporal en el registro de las coreografías. Esta diagramatización de la danza es considerada por los bailarines actuales de poco visual y nada eficiente, sin embargo, lo que él pretendía es que entre la cartografía y el movimiento hubiera lugar para la interpretación corporal y la reproducción no se basara en una simple copia de movimiento. Algo así como la distanciainterpretativa que entre texto y lector nos propone Paul Ricoeur.

Éste último también realiza un reclamo de un necesario mayor conocimiento del cuerpo por parte de los arquitectos lo cual puede apreciarse en la siguiente cita:

«No se trata sólo de un espacio visto por los ojos, sino de un espacio recorrido con el cuerpo. Para que un alumno aprenda a hacer una pirueta, para girar, antes ha de cerrar bien los ojos. Porque si intentamos ver alrededor desde nuestro centro nos podemos caer de bruces. Lo que quiere decir que no conocemos el cuerpo humano. Hay una dictadura de la vista respecto del resto de sentidos»<sup>8</sup>

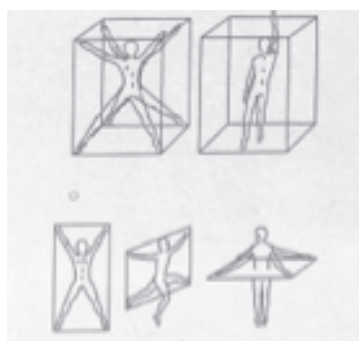
Posteriormente y avanzando el s. xx aparece la figura de Merce Cunningham en los años 50, como el coreógrafo y bailarín dialógico por excelencia.

Se alimenta de su rica herencia (M.Graham) pero rompe con ella y plantea una manera de hacer y entender la danza completamente dialógica, que sitúa en un mismo plano de comunicación la música, la danza, la concepción espacial y artística, independientes los unos de los otros.

Así colabora constantemente con artistas y músicos como John Cage, Rauschenberg, Jasper Jones entre otros. Sus proyectos pueden considerarse



*Icosaedro de R.von Laban 20-30 s.*



*Orientación espacial y planos.*

8. MUNTAÑOLA THORNBURG, J. 2003, *Arquitectura y hermenéutica*, UPC, Barcelona.

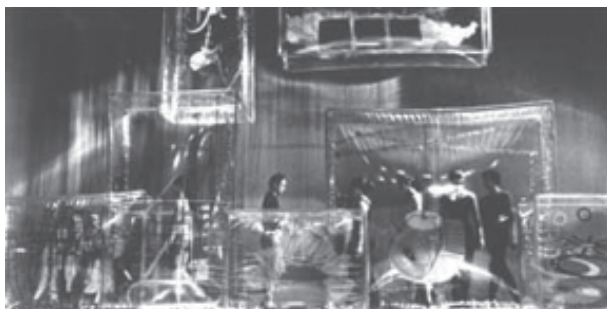
«fusiones artísticas» y su visión revolucionaria sienta bases para el desarrollo posterior de la danza.

Dentro de las líneas innovadores que introduce podemos destacar las siguientes:

- Cualquier movimiento puede ser material para una danza.
- Cualquier procedimiento es válido como método para componer (utiliza métodos de azar para determinar el orden de los movimientos, el número de bailarines, la improvisación en este sentido)
- El azar modifica el hábito y permite nuevas combinaciones) Música, vestuario, escenografía, iluminación y coreografía tienen su propia identidad y su propia lógica cada uno por separado.
- Cada bailarín en la compañía debe ser el solista.
- Cada espacio debe ser bailado.
- La danza puede ser acerca de cualquier cosa, pero fundamentalmente es acerca del cuerpo humano y su movimiento, comenzando por el caminar.
- Desestructura el espacio escénico y lo descontextualiza, aparece la multifocalidad.

Esta concepción espacial de Merce Cunningham que no pierde de vista el concepto de cronotopo tiene una gran similitud con el universo policéntrico, definido por Muntañola en «Topogénesis uno, una perspectiva corporal que es siempre parcial. Citando a Nabert: »un universo con una pluralidad de centros de reflexión....» (Nabert «Elements pour une éthique» 1943, contado por Muntañola pág 29, 1975-1.) Dicho universo nos sitúa en una transformación constante de este policentrismo precisamente

*Walkaroundtime 1968.*



para mantener y aumentar la intercomunicación entre estos «centros» para consigo mismos. Igualmente esta idea de descentralización y multiplicidad que Merce Cunningham aplica a su danza es tratada por Deleuze y Guattari:

«...hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, moviminetos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según estas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables constituye un agenciamiento (agencement)...una multiplicidad»<sup>9</sup>

La tercera figura a destacar dentro de este ámbito de transdisciplinaridad en la danza, es el coreógrafo y bailarín William Forsythe, quien al igual que Laban, manifiesta una clara inclinación a favor de un conocimiento profundo del cuerpo, pero se separa de él en tanto y en cuanto no niega la técnica clásica como punto de partida dispuesto a ser superado. Se define a sí mismo como un diseñador de espacios complejos y cambiantes, y es por este motivo por el que para desarrollar sus primeras obras centró su atención en los espacios propiciados por la arquitectura contemporánea, especialmente en la obra de Daniel Libeskind. La serie de dibujos «Micromegas», realizada por el arquitecto y músico polaco, fue repartida a los bailarines con el fin de que trasladaran a sus cuerpos esa idea de espacio desjerarquizado que según Forsythe, una obra contemporánea debe producir. Se sienta así en 1990 la base para la coreografía *Limb's Theorem*.

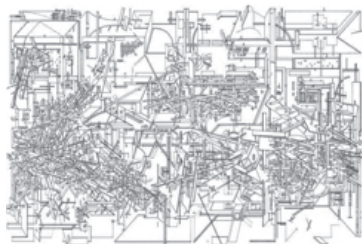
Más adelante, Forsythe desarrollará una metodología para llegar a ese conocimiento de un cuerpo complejo que es capaz de producir espacios. Para ello, introducirá varios conceptos fundamentales entre los que destacaremos el desequilibrio o rotura de la verticalidad humana y el policentrismo, del que ya hemos hablado y que no es más que una multiplicación y desplazamiento de la kinesfera de manera que el centro del cuerpo no se encontrará exclusivamente en su punto medio vertical sino también en un codo, en un tobillo o en el cuerpo de otro bailarín.

Con esta investigación Forsythe nos muestra como el cuerpo no es una construcción uniforme sino que en su interior existen tensiones variables que hacen que el cuerpo se comporte de una u otra manera. No serán las mismas sensaciones, por tanto, las experimentadas al estar sentado o estar de pie, ni los espacios habilitados para ello.

9. DELEUZE/GUATTARI, *Rizoma*, Pretextos, Valencia, 2010.



*William Forsythe, Performance Research, v4#2, Daniel Liebeskind, Micromegas 1979.*



*Improvisation Technologies, 1999.*

Para mostrar y difundir esta metodología Forsythe, se apoya en la tecnología visual y auditiva, grabándose a sí mismo mientras explica los conceptos y movimientos a la vez que los ejecuta e implementa estos videos con una serie de trazos virtuales que le sirven para explicar las intenciones y los espacios que pretende definir con cada movimiento. Se trata de una producción gráfica, muy cercana de las técnicas tridimensionales actuales utilizadas por la arquitectura.

Para concluir este recorrido por las dialogías dancísticas centramos la atención en dos coreógrafos ejemplares del s. <sup>XXI</sup> cuyos proyectos coreográficos constituyen exponentes

clarísimos de una manera de crear completamente dialógica y que no puede entenderse si no desde el diálogo entre diferentes disciplinas.

Ambos coreógrafos y bailarines belgas, Anne Teresa de Keersmaecker y Wim Vandekeybus comienzan su carrera a principios de los años 80 en un ambiente de efervescencia artística y de intercambio, no sólo en cuanto a transdisciplinaridad sino también desde el punto de vista de flujos artísticos

entre continentes y nacionalidades, lo cual hace que en el paisaje coreográfico europeo nazca la llamada «nueva danza». Ellos pertenecen a esta «nueva danza» caracterizada por su eclecticismo, por acoger una amplia diversidad de elementos, por beber de todas sus fuentes pero al mismo por romper con ellas e ir más lejos.

### ATDK. Rosas

La «arquitectónica» de la obra de Anne Teresa de Keersmaecker, como no puede ser de otra manera, es una completa dialogía desde sus inicios. Además del ambiente que reina en la Europa del momento, su formación con M. Béjart en la Escuela Mudra (que forma bailarines abiertos a todas las disciplinas artísticas) y su posterior estancia en NY en la NYU's School of Arts ejercen una gran influencia desde los inicios y contribuyen a fraguar a la artista que será «crisol de distintas artes». Como

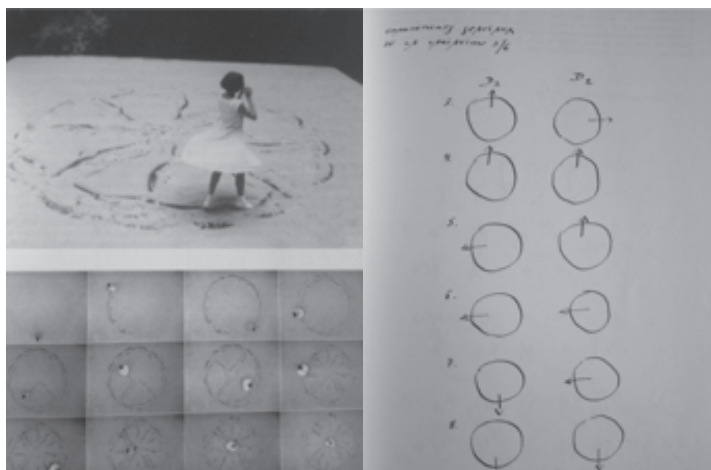


heredera de una tradición danzística europea, a su vuelta a de NY en Bruselas lleva a cabo tres objetivos, funda su compañía «Rosas» (1983), la creación de una escuela interdisciplinar internacional P.A.R.T.S (1995) que ocupa el hueco dejado por la desaparecida Mudra, y será compañía residente en la Ópera de la Monnaie de Burselas (1992-2007).

Sus obras, podrían definirse como construcciones donde la danza se mezcla con el teatro, con la música, con la arquitectura, con las artes audiovisuales, con las matemáticas definiendo mapas de redes de comunicación; la geometría siempre aparece como subestructura que dibuja y ordena el movimiento, se van generando capas, lecturas de diferentes profundidades y en la mayoría de los casos es el análisis estructural de la música el que subyace en esta arquitectónica tan personal. Sus primeras obras son intimistas, de pequeño formato y se caracterizan por el minimalismo y el carácter matemático, pero el recorrido es largo y el corpus que se gesta es de una multiplicidad y complejidad admirables. Trabaja estrechamente con el compositor y videoartista Thierry de Mey así como con dramaturgos como Jollente Keersmaecker de forma que la colaboración resulta una plataforma dialógica en toda regla.

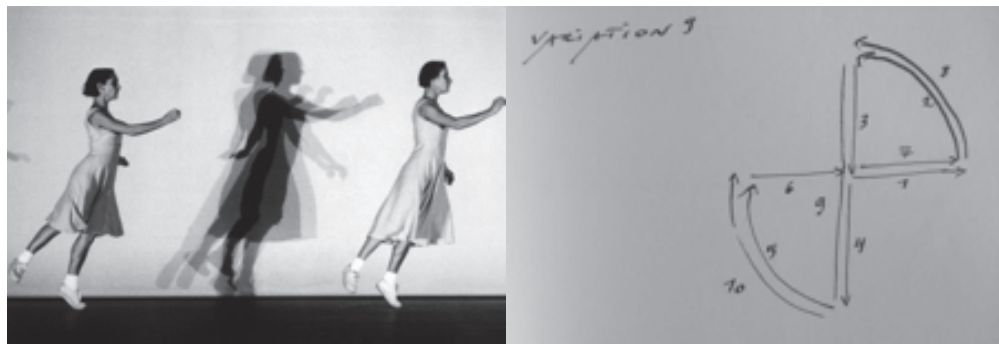
A través del análisis de sus cuatro primeras piezas se plasma esta arquitectónica de su obra casi inseparable de la estructura musical.

«Fase: four movements to the music of Steve Reich» del 1982 constituye casi su manifiesto, consta de cuatro movimientos creados para los cuatro movimientos del compositor minimalista estadounidense. Se trata de una coreografía abstracta, matemática, donde el motor es sin duda la música, la matemática y la geometría



Violin Phase

Esquemas de los cambios espaciales de la variación 2/4



Violin Phase

Esquema gráfico de la variación 9, recorridos.

van traduciendo gráficamente esa música y haciéndola visible. Se vale de métodos y procedimientos compositivos dinámicos como son la repetición, la variación, la acumulación, la sustitución, la aceleración, la distribución del movimiento en el tiempo y en el espacio (cronotopo), la superposición, las secuencias en abanico, el canon, los unísonos espaciales, la variación de calidades que articulan la condición polifónica de esta danza.

El lenguaje que maneja es el de la simplicidad, los movimientos son naturales y provenientes de acciones cotidianas como andar, girar, saltar, agitar los brazos o poses como estar sentado o tumbado y todas sus variaciones que por acumulación van creando capas de lectura diferentes.

«**Rosas dasnt Rosas**» de 1983 una obra de mayor envergadura que dará origen a la compañía en la que cobra mucha importancia elementos espaciales y movimientos más concretos que en la pieza anterior y que crearán un sello propio de la compañía, como son las sillas. Esta pieza es una colaboración Thierry de Mey y se crea paralelamente la música y la danza. La arquitectónica está sustentada en la idea del paso del tiempo a lo largo de un día y se estructura en cuatro movimientos que corresponden a los cambios de luz en el transcurso de una jornada, la noche, la mañana, el medio día y la tarde. Existe una aproximación rigurosa de la composición coreográfica y el espacio es protagonista.

El desarrollo dramático da lugar a un nuevo lenguaje y a un nuevo estilo de danza que va a configurar una fuerte identidad. La red estructural queda definida de la siguiente manera y con la que se confecciona el cuadro que vemos en la imagen.

## Arquitectónica de la danza contemporánea...

Los movimientos.

El momento del día (ligado a una luz, una energía, un tipo de sonido, calidad, velocidad).

Distribución de los bailarines (solo/duo/trios/ cuartetos).

Arquitectura.

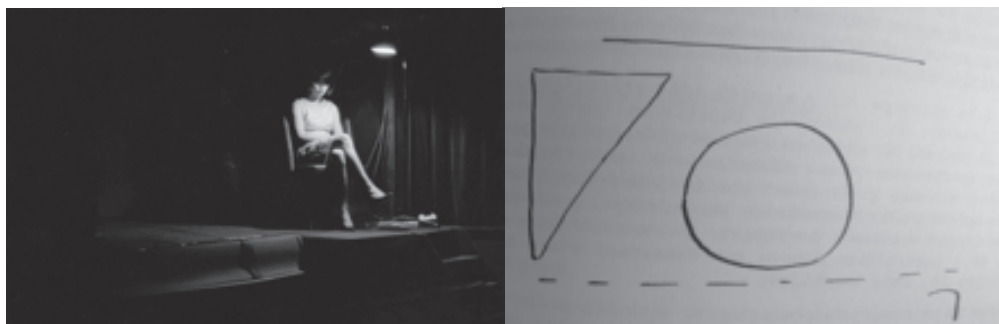
Geometría espacial.

Dichos elementos y toda la complejidad que ellos comportan se conjugan matricialmente para dar lugar a la encarnación de la música en el espacio.



*Rosas danst rosas.*

«Eleana's Aria» de 1984, vuelve a ponerse de manifiesto el carácter dialógico del trabajo de ATDK, se utilizan textos imágenes, sonidos que no es música y los diagramas espaciales invisibles que los cuerpos van trazando en el espacio. De hecho esta pieza marca un punto de inflexión en su trayectoria y para ella constituye un reto, ya que siempre se había fundamentado principalmente en la música y la estructura de ésta para la creación y en este momento elige trabajar con su ausencia. Aquí la arquitectónica se encuentra en otros lugares quizá en esa ausencia, en la espera ...aparece una gran tensión teatral resultante de la conjunción de palabras y movimiento.



*Eleana's Aria.*



*Eleana's Aria.*

Intencionadamente se provoca una ruptura con el trabajo anterior, buscando nuevas vías y caminos de investigación, aunque ciertos elementos siguen siendo recurrentes, las sillas, el círculo aparecen otros que plantean nuevas cartografías el vestuario, la dramaturgia.

«**Bartok, String quartet**» 1986, otro giro más y otra búsqueda nueva volviendo en parte a los orígenes de la arquitectónica que siempre le había sustentado, la estructura musical.

Así pues las fuentes de inspiración y los materiales de partida son:

- la música de Bartok en directo, interacción igualmente con los músicos, sigue su estructura en cinco movimientos.
- el silencio
- cánticos folklóricos búlgaros de ritmos asimétricos
- dos cortometrajes
- varios textos: Lenz, Büchner y la colaboración con la dramaturga Mariane van Kerhoven.

Gran importancia del diálogo con el marco arquitectónico, biblioteca de la Universidad de Gante, de H. Van de Velde.

### **Wim Vandekeybus. Última vez**

Para concluir quería mostrar la figura de Wim Vandekeybus quizá como antagónica a ATDK excepto en dos aspectos: su espíritu dialógico y que ambos comparten profesión.

Su formación no es tan lineal ni académica como ATDK, estudia psicología y se forma con Jan Fabre (arquitecto, coreógrafo de gran carácter interdisciplinar e innovador).

La pintura, la fotografía, el teatro y el movimiento forman parte del universo de este director,



*Bartok. String Quartet. Esquema gráfico de los recorridos.*

coreógrafo, bailarín y fotógrafo. Su obra está impregnada por el interés en la compleja relación entre cuerpo, mente y subtexto psicológico. Al contrario que ATDK, no busca la sutileza del movimiento sino o las connotaciones emocionales, sitúa a los bailarines en colisión visceral, se trata de movimientos peligrosos, violentos en los que el riesgo es un factor importante. El conflicto en la relaciones se concreta físicamente.

Su inspiración la encuentra en los juegos, en la mitología, en situaciones de la vida cotidiana, (cacheo en aeropuerto, juegos con piedras, momentos de conflictos de pareja) un gran abanico de posibilidades se abre en esta nueva arquitectónica. Esta manera de hacer tan dialógica se refleja incluso en las diferentes procedencias de los bailarines los cuales provienen del circo, teatro actores, danza ....

«**What the body does not remember**» 1987. Su primera pieza y que actualmente se está reponiendo con una gira mundial con motivo del aniversario de la compañía deja atónito al mundo de la danza y en 1988 recibe el premio Bessie de NY: «Brutal confrontación entre danza y música». Efectivamente la música de Thierry de Mey y Peter Vermeersch confronta bailarines entre ellos, con la música y entre dos grupos. Se buscan los extremos, la atracción y la repulsión, toda la pieza es una explosión de miedo, peligro y agresión. Está estructurada en cinco capítulos: Stampinmg: idea de huella dejada en el suelo, Juego geométrico con ladrillos, Proyecciones-cambios de plano, Frisking (cachear), Plano horizontal-huidas. La geometría, aparentemente



*What the body does not remember, esquemas gráficos.*



*What the body does not remember.*

oculta juega un papel fundamental en esta creación, todo está trazado de forma milimétrica previamente en el espacio escénico; la exactitud en este sentido es una necesidad, tanto por motivos visuales de percepción del público (el tercero) como por exigencias que la coreografía conlleva. La búsqueda de una nueva estética en este juego de energías opuestas da lugar a una «desverticalización» de la danza acrobática y aparece una novedosa horizontalización en la cual la respiración, que no puede contenerse, se convierte en el ritmo escénico.

*ATDK, Anne Teresa deKeersmaeker.*

*WVK, Wim Vandekeybus.*